從傷痕文學到尋根文學

文革後十年的大陸文學流派

宋如珊 著



從傷痕文學到尋根文學

文革後十年的大陸文學流派





每本書的完成，背後都有一些故事。

這本書的誕生，是我過去十年投身大陸文學研究的印記。

翻閱書頁，我看到自己一路走來的成長足跡……

有起步時的不知所措　跌跌撞撞，

有半途中的挫折沮喪　步履蹣跚。

回首過往，真不敢相信自己竟走了過來，

但我知道，這絕不是我一個人能做到的——

謹以此書獻給

一路引領提攜我的　金榮華老師

和

一直包容疼愛我的　家人

如珊　於芝山岩　2001 年 12 月

序《從傷痕文學到尋根文學》

站在中國文學的角度，從裏面去看是一回事，從外面去看是另一回事，從裏面去看外面的人是怎麼看的，又是一回事。我讀宋如珊女士的這本《從傷痕文學到尋根文學》，即屬於第三種。

這是一本下過真功夫的書，也是一本有獨立見解、成完整系統的書。

本書以「文革」十年後的大陸文學流派為主題，探討那一時期大陸文學的發展軌跡及其內在和外在的動力。就大陸文學而言，那是一個十分特殊的時期。它既不像「文革」前十七年和「文革」十年把文學當作政治的傳聲筒和圖解物那樣簡單、單純，也不像「文革」過去後十年直到今日文學真正脫離了政治的羈絆、回歸到自身這樣不拘形式，豐富多彩。那個十年，是文藝發生重大變革的十年。先前，它作為共產黨革命事業中「文武兩個戰線」之一的「文化戰線」的生力軍，擔負著極其重要的政治任務，要發揮「團結人民、教育人民、打擊敵人、消滅敵人」的「武器」作用（見毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》)。「四人幫」倒臺後，發生最劇烈變化的還是文藝。首先由胡喬木於一九七九年十月二十九日在中央政治局召開的會議上提出、接著由鄧小平在第四次文

代會上的祝詞和稍後於一九八〇年一月十六日在中央召集的幹部會議上所做《目前的形勢和任務》的講話中，宣佈終結「文藝為政治服務」、「文藝從屬於政治」的口號，使文藝真正獲得了解放。從此，大陸文學開始「跌跌撞撞」、「步履蹣跚」、一步一回頭地走著，直到——如宋如珊女士本書所說——尋根文學出現，那一個變革時期才大體告一段落。最近著名學者、文學批評家劉錫誠出版了一本《在文壇邊緣上》的書，把最初五個年頭中國文藝變革的「路線圖」活畫了下來，讀來真覺那個時期確是日新月異，瞬息萬變。宋如珊女士把這樣一個日新月異、瞬息萬變的文學速寫簿選做研究課題，可知其難度。

我以為，宋如珊女士較好地完成了她預定的任務。這本書確如《前言》所說，以社會環境為背景，文學思潮為骨架，文學創作為血肉，透過三者間的關係，細緻地梳理了「文革」後十年大陸文學的發展軌跡和各種流派。作者像剝竹筍，一層一層，自外而內，從大到小，逐步揭開真相。作者搜集的資料相當豐富，她又做了認真的排比、比較，寫來自會左右逢源。

對一本學術著作而言，能不能從大量事實中做出自己獨到的判斷，建立起一個認知體系，具有至關重要的意義。在這一點上，我以為這本書也是值得稱道的。它不是擺「山藥蛋」，滿足於羅列許多材料。每一部重要作品，每一個文學

現象，在作者筆下，都有適宜自己的位置。當我第一次看到本書把大陸那十年文學分為現實主義、人道主義、現代主義和文化尋根四種思潮，把尋根文學當作文學回歸自身的表現時，確有一種新鮮之感。觀點不在於正確與否，而在於有無和是否有道理。只要觀點與材料結合，並且言之成理，就是成功。本書有作者的許多判斷，大如上述四種思潮，小如知青文學是「反思文學的支流，傷痕文學的延伸，尋根文學的源流」，汪曾祺小說散文化有兩個原因，一是世界小說的趨勢，一是個人的藝術偏好、藝術追求，等等，都能給人以啟示。

這本書的文風也好。樸實，誠懇。無嘩眾取寵之心，有實事求是之意。在讀過那些只會玩弄新名詞術語的「現代派」論文之後讀這本書，這一點感覺尤為突出。

我比較喜歡看外面的人談中國文學的論著，它有我們所不習慣的視角、思路和文化背景。前些時曾就日本萩野脩二先生所著《中國文學與改革開放》一書寫過一篇《從外面看我們的文學》的文章。宋如珊女士這本書出版以後，贈我一本，當時寫了一封信談我的讀後感。前接宋女士信，說這本書將出新的版本，希望我做一序文。遂將以上感想寫出，算是對宋如珊女士的祝賀。

董大中

2005 年 7 月 21 日，三閒居

前　言

一九七九年元旦，中共全國人民代表大會常委會發表了〈告台灣同胞書〉，之後海峽兩岸的文學界開始引介對岸的文學：台灣《中國時報‧人間副刊》於五月刊登有關大陸「抗議文學」的特輯；大陸《當代》季刊在六月發行的創刊號中，開闢了台灣文學的專欄，兩者都獲得當地讀者的熱烈回響。在一九七九年以來的二十多年間，兩岸的文學交流，由於政府政策和社會環境的差異，呈現出冷熱不同的現象。大陸對台灣文學的研究，從一九八〇年廈門大學台灣研究所的成立開始，已有不容忽視的成績，許多大學不但設有台灣研究所，甚至闢有台灣文學的研究室或研究會，而有關台港及海外華文的研究成果，不論是文學史、研究專著，或是作品賞析、辭典等已有上百部。相較之下，台灣的大陸文學研究，因為資料取得不易影響研究意願，至今仍有很大的研究領域等待開發。如今兩岸的經貿交流密切，文化交流也日益擴大，作為反映當前大陸社會和知識分子想法的大陸當代文學，台灣對它的研究，更有其迫切性。

文革結束後，中共政權由毛澤東時期進入鄧小平時期，在鄧小平堅持改革開放的政策之下，大陸社會建設的重心，由政治轉向經濟，社會型態也由一元漸趨多元。在文革結束後的十年中，大陸文學由文革時期的「樣板文學」，逐漸發展

出一些以現實主義和現代主義為基調的創作流派，並逐步脫離毛澤東文藝理論和社會主義現實主義的束縛，與五四時期文學和西方現代文學接軌，使大陸文學的定位，由「階級鬥爭的工具」漸趨藝術創作的本體。因此，唯有探究文革後十年大陸文學的發展過程，才能較清楚地追索出大陸文學由「單音」走向「複調」的軌跡。

本書以「文革後十年的大陸文學流派」為主題，探討文革後十年中共政權下大陸地區的文學發展。「文革」，是中共「文化大革命」的簡稱，根據中共中央黨史研究室撰述的《中國共產黨的七十年》一書的說法，是從一九六六年中到一九七六年十月*。至於「文革後十年」的界定，本書將一九七六年十月到十二月視為一年，以一九七六年到一九八五年為研究範圍。本書的論述以社會環境為背景，文學思潮為骨架，文學創作為血肉，透過三者間的關係，探析文革後十年的大陸文學流派。全書包括導論、本論、結語和附錄：

導論—— 說明中共文藝思想的根源，介紹文革結束前的大陸文學概況，作為文革後十年文學發展的對照。

---

* 中共中央黨史研究室，胡繩主編，《中國共產黨的七十年》，頁四二五：「1966年5月中央政治局擴大會議和8月八屆十一中全會，是『文化大革命』全面發動的標誌。」頁四七六：「（1976年）10月6日晚，華國鋒、葉劍英代表中央政治局，執行黨和人民的意志，對江青、張春橋、王洪文、姚文元及其在北京的幫派骨幹實行審查。當晚，中央政治局召開會議，商討粉碎『四人幫』後黨和國家的重大問題。會議還通過由華國鋒擔任中共中央主席、中央軍委主席的決定，這個決定後來由1977年7月舉行的十屆三中全會追認。」

本論── 分為六章。第二章以文革後十年的鄧小平文藝政策，說明當時文學發展的環境背景。第三章由此時期重要的文藝論爭，概述大陸文壇的現實主義、人道主義、現代主義和文化尋根四大思潮。第四章到第七章分別析論與四大思潮相關的八個創作流派。

結語── 透過宏觀的視角，總結文革後十年大陸文學的概況，並說明此時期文學對大陸文學整體發展的影響。

附錄── 包括三部分，主要希望透過資料的匯整提供不同的文學觀察視野。其中「文革後十年大陸文學年表」是以編年方式，作為本書論述的參照，彌補以流派為綱的論述無法完整呈現時代斷面的缺憾。「本書引用作品一覽表」則配合本書以流派為綱的架構，除了提供索引功能之外，亦儘可能列明作品首次發表時間，期能提供有關文本更完整的資訊。



目　　錄

第一章

導　　論

一九四九年，中國共產黨在中國大陸全面取得政權後，大陸文學的發展，便在中共文藝政策的箝制之下，深受中共歷史和思想的影響。一九二一年，中共在共產國際和蘇聯的指導下成立，定位為以馬克思列寧主義為理論基礎的無產階級政黨，因此其文藝思想在馬克思（Karl Marx，1818～1883）、恩格斯（Friedrich Engels，1820～1895）、列寧（Vladimir Lenin，1870～1924）、史達林（Joseph Stalin，1879～1953）等思想的影響之下，視文學為政治革命的工具。中共領導下的大陸文學，自開始即被賦予政治宣傳的任務，在文藝政策形成後，文學則成為檢查政治思想的材料，因此在文化大革命結束前的毛澤東時期，大陸文學因中共政策的掌控，呈現政治掛帥的單一風格，直到文革結束後，尤其是在中共十一屆三中全會之後，由於鄧小平堅持改革開放的政策，大陸文學在較寬鬆的政治環境下，始有風格漸趨多元的現象。本書以文革後十年的大陸文學流派為探討主題，但在進入主題之前，必須對大陸文學的思想根源和文革結束前的文學發展，作一說明，以便由宏觀的視角，呈現文革後十年大陸文學在大陸文學整體發展上所具有的特殊意義。

第一節　中共文藝思想的根源

一九二一年，中國共產黨在列寧領導的共產國際扶植下成立，次年，中共在第二次全國代表大會中宣告：「中國共產黨是國際共產黨的一個支部。」因此在一九四三年共產國際瓦解之前，中共的思想、理論、方針、路線都直接或間接地受其指導，即使在共產國際瓦解、中共與蘇聯交惡之後，這些理論觀點仍深植於中共領導人思想中，具體表現於中共體制內。中共的文藝思想，源自馬克思、恩格斯、列寧、史達林的文藝觀點，並藉由「中國左翼作家聯盟」的組織，將共產國際的文藝觀點移植於三〇年代的中國文壇。

一、馬克思、恩格斯、列寧、史達林的文藝觀點

馬克思和恩格斯的思想是共產主義思想的本源，雖然馬、恩二人終生未有文藝方面的系統論著，但其後的共產主義追隨者，根據二人散見於書信和論著中零碎的文藝評論，勾勒出馬、恩的文藝觀，並透過不斷地引述和宣揚，形成一套美學觀點和創作路線，被共產主義者奉為文藝創作和批評的圭臬。一九一七年，列寧自俄國「十月革命」獲得政權後，他在一九〇五年發表的〈黨的組織和黨的文學〉，便成為馬、恩文藝理論的實踐守則，該篇原是列寧在革命時期依當時政治目的對馬、恩文藝思想所作的詮釋，而後在俄國形成政策，

成為他鞏固領導地位的重要工具。但是列寧在掌權不久之後去世，他的「黨的文學」政策尚未落實，其後真正以文藝政策掌控蘇聯文學的領導者，是實行「文藝整肅」的史達林，他在一九三二年提出的「社會主義現實主義」口號，以及之後形成的「工農兵文學」理論，都對毛澤東文藝思想的形成，產生重要影響。

馬、恩的文藝觀點由其哲學思想推演而來，大致包含唯物觀點、階級鬥爭論、現實主義三方面：

一、唯物觀點──馬、恩的哲學以唯物論為基礎，認為經濟的物質生活與文藝的精神生活有一定的關聯，馬克思以「經濟史觀」解釋歷史，認為生產方式決定社會生活以及精神生活，因此當經濟的下層建築改變時，屬於上層建築的文學藝術必隨之改變，而此觀點在恩格斯晚年曾稍加修正，將經濟與文藝之間的必然因果關係，改為交互作用。

二、階級鬥爭──馬克思認為人類社會由階級構成，階級產生於壓迫者和被壓迫者的關係，而壓迫的根源則起於經濟剝削。恩格斯進一步強調歷史上的一切鬥爭，無論在政治、宗教、哲學或其他領域內進行的，都或多或少反映出階級鬥爭，而優秀的文藝作品必須且必然呈現出階級對抗。這種以階級意識評論文藝的觀點，明顯地影響共產主義者評論文藝的角度。

三、現實主義──馬克思對於現實主義並無具體說明，只是強烈反對浪漫主義。恩格斯則較明顯地表達對現實主義的認同，並將巴爾札克（Honor’e de Balzac，1799～1850）的《人間喜劇》視為現實主義的典型作品，因該作品不但以編年史的結構敘述一八一六到一八四六年的法國社會，且符合唯物觀點和階級鬥爭的理論[1]。由此可知，恩格斯對於現實主義文藝的品評標準，在於能否反映社會發展的真實情況，而他所認為的真實情況，便是唯物觀與階級鬥爭。

一九〇五年，列寧以馬、恩的文藝觀點為基礎，發表〈黨的組織和黨的文學〉一文，將馬、恩抽象的文藝概念轉化為具體的文藝政策，使文學與政治結合，並在獲得政權後，加以推行。列寧的文藝觀點大致包含文學定位、文學對象與文學管理三方面：

一、文學定位──列寧主張文學應是「黨的文學」，屬於「無產階級總的事業的一部分」，必須為黨宣傳，接受黨的管理，因此報紙應是黨報，文學家須參加黨組織，甚至各種資訊傳播管道如書店、圖書館等，都應成為黨的機構。

---

1 恩格斯，〈恩格斯致瑪‧哈克奈斯〉，《馬克思恩格斯選集》（第四卷），頁四六二～四六三：「巴爾札克，我認為他是比過去、現在和未來的一切左拉都要偉大得多的現實主義大師，他在《人間喜劇》裡給我們提供了一部法國『社會』特別是巴黎『上流社會』的卓越的現實主義歷史……他的偉大的作品是對上流社會必然崩潰的一曲無盡的輓歌，他的全部同情都在注定要滅亡的那個階級方面……他看到了他心愛的貴族們滅亡的必然性，從而把他們描寫成不配有更好命運的人……這一切我認為是現實主義的最偉大勝利之一，是老巴爾札克最重大的特點之一。」

二、文學對象——列寧主張黨的文學要以勞動人民為服務對象，不同於資產階級的言論只為貴婦人服務。

三、文學管理——列寧認為文學具有宣傳思想的功能，因此要避免黨內思想不純正的分子利用文學鼓吹反黨觀點，所以必須「經常按期『清洗』自己的黨」。[2]

史達林的文藝觀點，主要包含他提出的「社會主義現實主義」口號，以及出自其親信日丹諾夫（A. Zhdanov，1896～1948）手筆的「工農兵文學」理論，此二者將列寧「黨的文學」政策加以教條化，偏重於創作的原則和方法：

一、「社會主義現實主義」口號—— 一九三二年十月，史達林召開作家會議，指示「藝術家必須知道馬克思和列寧的理論，但他也應當知道生活」，藝術家必須真實表現生活，所以須表現「促使生活走向社會主義的東西」，這就是「社會主義現實主義」。

二、「工農兵文學」理論—— 一九三四年八月，在日丹諾夫執筆的〈作家協會盟約〉中規定，社會主義現實主義為蘇聯文學和文學批評的基本方法，作家對於現實應從革命發展的角度去描寫，還應在工廠工人、農場農民和紅軍士兵中，

2　列寧，〈黨的組織和黨的文學〉，《列寧選集》（第一卷），頁六四六～六五一。《紅旗》雜誌一九八二年第二十二期將此文改譯為〈黨的組織和黨的出版物〉。

培養新作家，而文藝作品中的主要典型人物，應是新生活的積極建設者，即工人、農民、黨員、經濟工作人員、工程師、青年團員和兒童團員等。史達林自社會主義現實主義頒布之後，以強悍的手段落實其政策，對違抗者加以整肅和殺戮，迫使當時蘇聯的文藝工作者不得不依指示下筆，或放棄寫作。[3]

列寧將馬、恩以唯物觀點、階級鬥爭為內容，以現實主義為形式的文藝品評標準，在有助於共黨控制管理的前提下，擴大為「黨的文學」，明確指出文學的定位和文藝工作者的任務。史達林則以社會主義現實主義和工農兵文學，將「黨的文學」教條化，制定實際的創作原則和方法，並藉「文藝整肅」推行其政策，造成蘇聯文學的黑暗時期。

二、「中國左翼作家聯盟」的綱領與任務

一九二八年，蘇聯為拓展全球性的宣傳，在莫斯科召開「世界革命作家大會」之後，又成立「國際革命作家聯盟」。一九三〇年三月，魯迅等人在上海成立「中國左翼作家聯盟」（簡稱「左聯」），成為「國際革命作家聯盟」的正式成員之一，因此「左聯」自開始即接受國際無產階級文藝運動的領導。在「左聯」的成立大會中，與會者通過了「左聯」的理

---

[3] 徐瑜，〈中共文藝思想的淵源〉，《中共文藝政策析論》，頁二九～三七；周玉山，〈抗戰時期中共的文藝政策〉，《大陸文藝論衡》，頁一六～一七。

論綱領和行動綱領。理論綱領強調「無產階級」將是戰勝帝國主義與資本主義的新興階級，因此文藝工作者應與無產階級同一戰線，負起「解放鬥爭」的使命，從事無產階級藝術，並超脫國界，參加世界無產階級的解放運動。行動綱領則具體提出工作方針，包括吸收國外新興文學的經驗、訓練新作家並提拔工農作家、確立馬克思主義的藝術理論及批評理論、設立出版機構並出版叢書等。[4]

一九三一年十一月，「左聯」執行委員會所決議的「中國無產階級革命文學的新任務」，是「左聯」成立後最重要的文件。全文要點有六：

一、對過去的批判──對於右傾機會主義和左傾空談要作無情批判，尤其對右傾的鬥爭更需努力加緊。

二、新的任務──利用文學宣傳蘇維埃革命、煽動組織蘇維埃政權的鬥爭，並鼓勵工農勞苦大眾從事經濟和政治的鬥爭。

三、大眾化問題──無產階級的文藝路線為文學大眾化，因此創作和批評都須徹底大眾化。

四、創作問題──應選取有助完成目前任務的題材，透過無產階級的觀點來描寫，並運用簡明易懂的語言文字，使工農大眾接受。

4　徐訏，〈左翼作家聯盟及其性質〉，《現代中國文學過眼錄》，頁六四～六五。

五、理論鬥爭和批評——作家要利用鬥爭和批評對抗舊思想、舊文藝，文學理論家和批評家應負起領導和組織群眾的責任，並在批評中鍛鍊自己、糾正同志。

六、組織和紀律——「左聯」是有一致政治觀點的行動鬥爭團體，而非作家的自由組合，因此不許有反綱領、不執行決議的行動，不許有小集團的意識或傾向，也不許有超組織怠工的行動。[5]

由上可知，不論「左聯」的「綱領」或「任務」，都明顯呈現馬、恩、列文藝思想的移植痕跡〔參見附表一〕。「左聯」以馬、恩、列倡導的無產階級革命為組織綱領，又根據列寧「黨的文學」理論，對文學的服務對象、創作原則，乃至文藝工作者的任務、組織、管理，作明確規定，可知「左聯」並非一般的文學團體，而是以文學為掩護的政治革命組織，因文學創作的理念已被政治立場所取代，文學工作者因創作理念相同而組織社團的自由性，則被嚴格的組織紀律所禁錮。

---

[5] 徐訏，〈左翼作家聯盟及其性質〉，《現代中國文學過眼錄》，頁六六。

附表一：馬克思、恩格斯、列寧、「左聯」文藝觀點的比較

	服務對象	創作原則	文藝工作者的任務、組織、管理
馬克思 恩格斯		內容：唯物觀點、 階級鬥爭。 形式：現實主義。	
列　寧	勞動人民	內容：黨的文學， 為黨宣傳。	參加黨組織，接受黨管理。 進行「清黨」。
「左聯」	工農大眾	內容：批判過去、 宣傳革命鬥爭。 形式：語言文字大眾化。	批判舊思想、舊文藝，領導和組織群眾。 不許反綱領、不許不執行決議。

第二節　中共文藝政策與文藝整風運動

一九三五年，毛澤東率領中共紅軍歷經「二萬五千里長征」抵達延安，因面臨惡劣的經濟環境、內部的權力鬥爭和知識分子的失望不滿等壓力，於是在一九四二年初，先後發表〈整頓黨的作風〉和〈反對黨八股〉兩篇文章，展開中共黨內的整頓風氣運動（簡稱「整風運動」），以鞏固個人的領導地位。同年五月，召開「延安文藝座談會」，掀起延安文藝界的整風高潮，毛澤東在會中，以列寧和史達林的文藝觀點為基礎，發表〈在延安文藝座談會上的講話〉，成為日後中共文藝政策的方針。從此開始，中共的文藝整風運動便和文藝

政策相隨而生，二者交互為用，以文藝政策指示路線，以整風運動糾正思想。

一、中共文藝政策的形成期（1935～1949）

延安時期為中共文藝政策的形成期，一九四二年五月，毛澤東在「延安文藝座談會」開幕時發表的「引言」和閉幕時發表的「結論」，會後合併為近兩萬言的〈在延安文藝座談會上的講話〉。在「引言」中，毛澤東首先楬櫫政治與文藝的主從關係，說明召開此座談會的目的便是要「研究文藝工作和一般革命工作的關係」，也「就是要使文藝很好地成為整個革命機器的一個組成部分，作為團結人民、教育人民、打擊敵人、消滅敵人的有力的武器」。在「結論」中，他由五方面逐一說明延安文風不正的問題癥結及解決方法：

一、文藝的服務對象──毛澤東重申列寧的文藝應「為千千萬萬勞動人民服務」的原則，說明所謂的人民大眾「是工人、農民、兵士和城市小資產階級」，並根據史達林的工農兵文學理論，強調文藝工作者要深入工農兵群眾，教育工農兵群眾。

二、文藝作用──毛認為要在「為工農兵」的基礎上，進行「普及」和「提高」的統一，即利用易於普及接受的文藝作品，提高大眾的鬥爭熱情、勝利信心，並加強團結，而要

達到此目標，藝術家必須先「學習工農兵」，把自己當成他們的代言人。

三、文藝定位——毛依照列寧的「文學事業應當成為無產階級總的事業的一部分」的觀點，要求文藝服從於政治，並利用文藝組成「統一戰線」，結合黨外同盟者，打擊敵人。

四、文藝批評與鬥爭——毛主張發展文藝批評，而文藝批評的標準是「以政治標準放在第一位，以藝術標準放在第二位」，並對之前一些作家所論及的「人性」、「愛」等創作觀點提出批評，強調文學作品應暴露敵人的黑暗和歌頌人民的光明，至於人民的缺點則要用「人民內部的批評和自我批評來克服」。

五、整頓文風——毛指出因文藝界有以上種種的錯誤觀念存在，導致文風不正的嚴重現象，所以「需要有一個切實的嚴肅的整風運動」，以整頓思想、整頓組織。[6]

由上可知，毛澤東的文藝觀點大致承襲自列寧、史達林，並受到「左聯」的影響〔參見附表二〕：文藝定位方面，毛澤東承繼列寧與「左聯」的觀點，明確提出結合同盟和打擊敵人的目的；文藝的服務對象方面，列寧著重勞動人民，「左聯」強調工農大眾，史達林提出工農兵等勞動人民，毛澤東則根據延安當時情況，加上城市小資產階級；文藝作用方面，

[6] 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東選集》（第三卷），頁八〇四～八三五。

列寧提出為黨宣傳的大目標，史達林強調以文藝從事社會主義建設，「左聯」主張以大眾化文藝教育民眾從事鬥爭，毛澤東則以「普及」和「提高」整合文藝創作的方法和目標；文藝批評與鬥爭方面，「左聯」主張發展文藝批評，並以此鍛鍊自己、糾正同志，毛澤東則將此與列寧的「清黨」、史達林的「文藝整肅」結合，由文藝批評檢查政治思想，再以整風運動整頓思想和組織。

附表二：毛澤東文藝思想與列寧、史達林、「左聯」文藝思想的關係

	列　寧	史 達 林	「左　聯」	毛 澤 東
文藝定位	文學為無產階級事業的一部分。		文藝與無產階級同一戰線，應負起解放鬥爭使命。	文藝服從於政治，組成統一戰線，結合同盟，打擊敵人。
服務對象	勞動人民	工農兵等勞動人民	工農大眾	工農兵和城市小資產階級
文藝作用	為黨宣傳。	以文藝從事社會主義建設。	以大眾化文藝教育民眾從事鬥爭。	以易於「普及」的文藝「提高」大眾鬥爭熱情。
文藝批評與鬥爭	「清黨」。	以社會主義現實主義為基本方法。 「文藝整肅」。	發展文藝批評，以此鍛鍊自己、糾正同志。	政治標準第一， 藝術標準第二， 發動文藝整風運動。

在「延安文藝座談會」之後，一些曾主張既要歌頌光明面，也應揭露黑暗面的作家，如丁玲、艾青等，都受到批評和整肅，其中最引人注意的案例為王實味「〈野百合花〉事件」。一九三七年，王實味到達延安後，從事馬、列著作的翻譯，一九四二年三月，延安整風開始後，王於《解放日報》

發表一組以「野百合花」為總題的雜文，直指延安生活的困境，提及「衣分三色，食分五等」的不平等待遇，和上級幹部對部屬的冷漠、遇事推諉怠惰等。在鬥爭大會後，王實味於一九四二年底被捕，並被強加上「反革命托派奸細分子」、「暗藏的國民黨探子、特務」和「反黨五人集團」三項罪名，於一九四七年國共戰爭失利時，中共軍政人員由延安轉往山西途中遭處決，而此冤案在王實味去世四十四年後（一九九一年）才得以平反。另一中共建政前的著名文藝整風案件為蕭軍「《文化報》事件」，蕭軍在抗戰勝利後由延安前往東北，一九四七年在其主編的《文化報》上發表〈政、教泛論〉、〈丑角雜談〉等文譏諷中共，最後《文化報》被迫停刊，蕭軍也被扣上「反蘇、反共、反人民」的帽子，下放勞改，一九五七年「反右鬥爭」時，再度因《文化報》事件關押勞改，直到文革結束後才獲平反。

二、中共文藝政策的發展期（1949～1966）

中共建政後的十七年為文藝政策的發展期，在此階段，中共藉五次文藝整風運動，逐步推行毛澤東文藝思想：

一、對孫瑜電影《武訓傳》的批判── 一九四九年，孫瑜根據武訓行乞興學的故事籌攝電影《武訓傳》，一九五一年公開放映，同年五月毛澤東親自撰文〈應當重視電影《武訓

傳》的討論〉，批判《武訓傳》宣傳封建文化，引發中共建政後的第一次批判運動。

二、對俞平伯《紅樓夢研究》的批判—— 一九五一年，毛澤東提出「百花齊放，推陳出新」的口號，作為改造舊文化的方針，帶起出版界重整古籍的風氣。一九五二年，在新版《紅樓夢》即將推出之際，俞平伯重新刪改其五四時期著作《紅樓夢辨》，更名為《紅樓夢研究》，於一九五二年九月出版，隨後又發表〈紅樓夢簡論〉等文。一九五三年秋，李希凡和藍翎合撰〈關於《紅樓夢簡論》及其他〉和〈評《紅樓夢研究》〉二文批評俞的學術觀點，認為俞抹煞了作品反封建的意義，此舉受到毛澤東的注意，一九五四年十月，毛發表給中共中央政治局的信〈關於紅樓夢研究問題的信〉，公開支持李、藍二人，毛此舉並非單純起於對俞平伯學術觀點的質疑，真正目的在藉此清除胡適對學術界的影響力，因而掀起一場學術批判。

三、對胡風文藝觀點的批判——胡風為魯迅學生，曾參與「兩個口號」的論爭，與周揚等不睦，毛澤東在延安發表〈講話〉後，他因反對毛的工農兵文學理論，曾加以批駁。中共建政後，他仍堅持己見，一九五三年，林默涵和何其芳分別撰文〈胡風的反馬克思主義的文藝思想〉和〈現實主義的路，還是反現實主義的路〉，批評其文藝觀點。對此，胡風曾撰寫三十萬言的報告書《對文藝問題的意見》，於一九五四年七月

上呈中共中央，文中以「五把刀子」[7] 批評中共文藝政策，因而遭致大規模的批鬥，株連許多相關文人，被中共稱為「胡風反革命集團」。在此事件中，毛澤東曾親筆為《關於胡風反革命集團的材料》寫按語，公布於一九五五年五、六月的《人民日報》，而此次整肅一直擴大延續到「反右鬥爭」時期。

四、文藝界的「反右鬥爭」── 一九五六年四月，毛澤東在中共中央政治局擴大會議中，正式提出「雙百」方針的口號，表示藝術問題上要「百花齊放」，學術問題上要「百家爭鳴」，以達繁榮文藝、發展科學的目的。但在知識分子勇於「大鳴大放」後，次年四月，中共中央便發出〈關於整風運動的指示〉，六月八日則發出毛澤東親自起草的〈關於組織力量準備反擊右派分子進攻的指示〉，於是文藝界開始進行大規模的「反右鬥爭」。例如文學界批判「丁（玲）陳（企霞）反黨集團」、戲劇界批判「吳祖光反黨集團」、美術界批判「江豐反黨集團」等。另有許多在「雙百」方針引導下產生的評論者、作者及作品也無法倖免，例如何直（秦兆陽）的〈現

---

[7] 胡風在《對文藝問題的意見》中，所謂的「五把刀子」：「作家要從事創作實踐，非得首先具有完美無缺的共產主義世界觀不可，否則，不可能望見這個『世界觀』『一元化』的社會主義現實主義的創作方法底影子……只有工農兵底生活才算生活，日常生活不是生活……只有思想改造好了才能創作……只有過去的形式才算民族形式，只有『繼承』並『發揚』『優秀的傳統』才能克服新文藝底缺點；如果要接受國際革命文藝和現實主義文藝底經驗，那就是『拜倒於資產階級文藝之前』……題材有重要與否之分，題材能決定作品底價值，『忠於藝術』就是否定『忠於現實』……。」（節錄自周申明主編《毛澤東文藝思想研究概覽》，頁二六六～二六七。）

實主義──廣闊的道路〉、陳涌（楊思仲）的〈關於社會主義的現實主義〉、錢谷融的〈論「文學是人學」〉，以及王蒙的〈組織部新來的青年人〉、劉賓雁的〈在橋樑工地上〉和〈本報內部消息〉等。此次文藝界的「反右」運動持續至一九五八年初才漸平息。

五、文藝界的「反修正主義鬥爭」── 一九六一年，由於毛澤東政策的錯誤，導致大陸經濟陷入空前困境，中共中央開始清算「三面紅旗路線」（即「總路線」、「大躍進」、「人民公社」），反毛勢力因而抬頭，毛澤東於該時期提出的文藝方針，包括「革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合」的創作方法、作家須定時定量創作的「文藝大躍進」等，亦遭到反毛勢力的批判，中共的文藝政策因而有所調整。一九六一年六月，周恩來在「新僑會議」中發表〈在文藝工作座談會和故事片創作會議上的講話〉[8]，會後據此制定〈文藝八條〉[9]，主張藝術民主，改進領導作風等。此後大陸文壇陸續出現一些放鬆文藝控制的主張，例如邵荃麟在次年八月「大連會議」中提出的「寫中間人物」、「現實主義深化」等觀點。

---

8 周恩來〈在文藝工作座談會和故事片創作會議上的講話〉一文，直至一九七九年二月才正式對外發表，主要內容參見本書第二章第二節「鄧小平文藝政策的發展期（1978～1982）」。

9 〈文藝八條〉的要點：一、進一步貫徹執行百花齊放、百家爭鳴的方針。二、努力提高創作質量。三、批判地繼承民族遺產和吸收外國文化。四、正確地開展文藝批評。五、保證創作時間，注意勞逸結合。六、培養和獎勵優秀人材。七、加強團結，繼續改造。八、改進領導方法和領導作風。

一九六二年九月，毛澤東開始反擊反毛勢力，在中共八屆十中全會上發出「千萬不要忘記階級鬥爭」的呼籲，之後引發兩派陣營的「寫十三年」論爭[10]，最後毛發表「兩個批示」[11]，於是一九六四年七月展開文藝界的「整風運動」，批判繁星（廖沫沙）的〈有鬼無害論〉、周谷城的「時代精神匯合論」、邵荃麟的「寫中間人物論」和「現實主義深化論」等。

由上可知，中共自延安時期起，便將文藝創作與政治思想相提並論，以文藝作品檢測政治忠誠度，以整風運動懲處不忠分子，這種現象在中共建政後更為明顯，而且牽涉的範圍逐漸擴大，在毛澤東的主導參與之下，中共建政後的文藝

10 中共八屆十中全會後，文藝界發起批判資產階級文藝思想的運動，一九六三年初，柯慶施提出「寫十三年」的口號，認為文藝應描寫中共建政後十三年的生活，稍後張春橋、姚文元也依柯的觀點加以闡述，但周揚、林默涵、邵荃麟等堅持周恩來的文藝觀點「要寫十三年，也要寫一百〇八年」，兩派因而爭論不休，直到毛澤東作了「兩個批示」後才平息。

11 第一個批示，一九六三年十二月十二日，毛澤東在關於上海組織故事會活動的資料上作批示：「各種文藝形式——戲劇、曲藝、音樂、美術、舞蹈、電影、詩和文學等等，問題不少，人數很多，社會主義改造在許多部門中，至今收效甚微。許多部門至今還是『死人』統治著。不能低估電影、新詩、民歌、美術、小說的成績，但其中的問題也不少。至於戲劇等部門，問題就更大了。社會經濟基礎已經改變了，為這個基礎服務的上層建築之一的藝術部門，至今還是個大問題。這需要從調查研究著手，認真地抓起來。許多共產黨人熱心提倡封建主義和資本主義的藝術，卻不熱心提倡社會主義的藝術，豈非咄咄怪事。」第二個批示，一九六四年六月二十七日，毛澤東又在整風情況報告的草稿上作批示：「這些協會和他們所掌握的刊物的大多數（據說有少數幾個好的），十五年來，基本上（不是一切人）不執行黨的政策，做官當老爺，不去接近工農兵，不去反映社會主義革命和建設。最近幾年，竟然跌到了修正主義的邊緣。如不認真改造，勢必在將來的某一天，要變成像匈牙利裴多菲俱樂部（引者註：原為一九五六年匈牙利事變中的一組織，後指進行反黨活動的團體）那樣的團體。」

整風運動，先由個人或單一集團為對象，發展到以整個文藝界為對象，最後形成擴及大陸各地的文化大革命。

三、中共文藝政策的落實期（1966～1976）

文化大革命時期為中共文藝政策的落實期，此時期由姚文元對歷史劇《海瑞罷官》的批判揭開序幕，而後毛澤東、林彪和江青聯合策畫了更嚴苛的文藝政策〈部隊文藝工作座談會紀要〉，並以強硬手段落實此政策，使文革時期的大陸文藝完全受控於政治，造成十年的停頓期。

一九五九年底，明史學者吳晗開始編寫歷史劇《海瑞》，為避免重覆以往有關海瑞的戲劇，遂將重點放在退田、罵帝、罷官等情節，更名為《海瑞罷官》，其間數易其稿，一九六〇年完成，一九六一年正式演出，並引起文藝界廣泛討論。一九六五年十一月，姚文元發表〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉一文，認為該劇以歷史影射現實，稍後毛澤東也表示該劇暗指廬山會議罷黜彭德懷一事[12]，因此文藝事件演變為政治事件，而一九六一年起，由鄧拓邀吳晗、廖沫沙合作撰寫的專欄《三家村札記》，在此時也成為批鬥的目標，最後吳晗於一九六八年十月在獄中遭迫害致死。

---

12 《紅旗》雜誌一九六七年第九期曾引述毛澤東在一九六五年十二月二十一日的講話：「《海瑞罷官》的要害問題是『罷官』。嘉慶皇帝罷了海瑞的官，一九五九年我們罷了彭德懷的官。彭德懷也是『海瑞』。」

一九六六年二月，中共解放軍於上海召開「全軍部隊文藝工作座談會」，該會乃毛澤東授意，由江青和林彪共同策畫而成，會後發表〈部隊文藝工作座談會紀要〉(全稱為「林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要」，以下簡稱〈紀要〉)，交由軍方全面學習，並在毛澤東多次修改後對外公布。〈紀要〉全文分三節，提出十點意見，以毛澤東曾發表的五篇文章〈新民主主義論〉、〈在延安文藝座談會上的講話〉、〈看了《逼上梁山》以後寫給延安平劇院的信〉、〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉和〈在中國共產黨全國宣傳工作會議上的講話〉為立論基礎，批判中共建政以來文藝路線的錯誤，並指出文革時期文藝路線須依循的方向。

〈紀要〉在批判舊路線方面，指出中共建政以來的文藝一直被與毛澤東思想對立的「黑線」專政，此「黑線」為資產階級文藝思想、現代修正主義文藝思想和三〇年代文藝的結合，其代表言論即「黑八論」，指「『寫真實』論」、「『現實主義廣闊的道路』論」、「『現實主義的深化』論」、「反『題材決定』論」、「『中間人物』論」、「反『火藥味』論」、「『時代精神匯合』論」和「『離經叛道』論」等，而且這些言論的影響已由文藝界擴及軍隊文藝。

〈紀要〉在指示文革時期路線方面，重申文藝應定位為無產階級的文藝，亦即黨的文藝，而無產階級的黨性原則是區別其他階級最顯著的標誌，因此在創作方向上，要「標社

會主義之新，立無產階級之異」，須破除對三〇年代文藝、中外古典文學、蘇聯革命文學等過去文學經典的迷信，建立推陳出新的新「樣板」，例如革命現代京劇和歌頌革命、戰役、英雄的詩歌等。在創作方法上，「要採取革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合的方法，不要搞資產階級的批判現實主義和資產階級的浪漫主義」，因此塑造英雄形象和描寫生活時，「應該比普通的實際生活更高，更強烈，更有集中性，更典型，更理想」，寫革命戰爭時，亦要表現我方的正義和敵方的不義。在文藝批評上，要打破文藝批評家所壟斷的批評陣地，增加文藝批評的戰鬥性，並改造文風，提倡寫通俗短文，使文藝批評成為工農兵群眾的武器。在文藝工作者的組織管理上，要「重新教育文藝幹部，重新組織文藝隊伍」。[13]

配合〈紀要〉的發表，江青等推出「樣板戲」，要求全民觀賞學習，又為避免「文藝黑線」繼續「專政」，於是在一九六六年到一九七一年間，陸續停止文學刊物的印行，出版社被迫解散，古今中外名著不得出版，文學創作更被禁止，於是唱唱「語錄歌」、跳跳「忠字舞」、演演「樣板戲」便成為全大陸人民僅有的活動。直到一九七一年林彪墜機身亡，中共內部勢力重整後，文學和出版活動才開始復甦，但江青等為鞏固其政治地位，便利用刊物和出版機構，籌畫醜化政敵、

---

[13] 江青，〈部隊文藝工作座談會紀要〉，《毛澤東文藝思想研究概覽》，頁二八六～二九二。

標榜自我的「陰謀文藝」[14]，並全面落實毛澤東的文藝政策，使大陸文學完全臣服於政治。

綜觀文革結束前中共文藝政策發展的三個階段，不難發現在文藝從屬政治的前提下，大陸文藝成為中共「兩條路線鬥爭」下的犧牲者。所謂「無產階級革命路線」與「資產階級反動路線」的鬥爭，實為毛澤東勢力與反毛勢力的鬥爭，例如延安時期的整風，是毛澤東與陳紹禹、王稼祥、張國燾等的權力鬥爭，毛澤東因堅持「長征」使紅軍得以喘息壯大，以軍事路線的獲勝痛擊政敵，奠定日後的領導地位。「大躍進」之後，因經濟政策錯誤而退居第二線的毛澤東，為奪回領導地位，將矛頭指向批評其政策的彭德懷、劉少奇和鄧小平等，因而引發「反修正主義」的政治鬥爭。文革時期的鬥爭，則為上一波「反修正主義鬥爭」運動的延續，由於當時的北京市長彭真抵制毛的整風政策，且提出〈關於當前學術討論的匯報提綱〉，強調中共中央對文藝界應堅持「放」的方針，因此毛便利用林彪在中共解放軍的勢力，以及江青與上海激進派知識分子張春橋等的聯合，使上海成為抨擊北京文化勢力的本營，而當時「三家村集團」的成員鄧拓、廖沫沙、吳晗皆為北京市高幹[15]，遂形成代表毛澤東勢力的上海陣營與代表

14 「陰謀文藝」為後起名詞，由「政治陰謀」和「文藝」組合而成，特指「四人幫」為達其政治陰謀而展開的文藝活動或策畫的文藝作品。

15 鄧拓為北京市委會書記處書記、中共中央華北局候補書記，廖沫沙為北京市委會統戰部部長，吳晗為北京市副市長、民盟中委會副主席、民盟北京

反毛勢力的北京陣營的對壘，最後鬥爭範圍不斷擴大，使大陸各地都捲入這場的以「文化」為名的政治鬥爭，絕大多數的作家因受到整肅而無法創作，大陸文壇在肅殺聲中一片蕭條。自延安時期開始，中共的文藝政策便隨著政治局勢搖擺不定，在兩派政治勢力的較勁之下，時而緊縮，時而放鬆，被定位為政治工具的大陸文藝，便在政治路線的鬥爭下，成為無辜的犧牲者。

第三節　一九七六年以前的大陸文學

文革結束前的中共文藝政策，可分為形成期、發展期和落實期三階段，同一時期的大陸文學，在中共文藝政策的影響之下，則可分為轉變期、衰退期和停頓期三階段。兩相對照，大陸文學的發展是隨著文藝政策的落實而日漸沉寂，二者呈現相反的發展曲線。

一、大陸文學的轉變期（1935～1949）

延安時期為中共文藝政策的形成期，亦為大陸文學的轉變期。由於延安封閉的地理環境和特殊的社會背景，使該時期的文學風格，不但異於二、三〇年代，更因毛澤東文藝理論的提出，逐漸由大眾文藝，轉為工農兵文學。因此延安時

市委會主委、北京電視大學校長。

期的大陸文學，可由毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉的發表，分為前後兩階段，前一階段的文學依循「左聯」的主張，提倡大眾化文藝，後一階段則在毛澤東文藝思想的引導下，轉向工農兵文學。

前一階段的主要文學活動，多為中共中央領導的「同題創作」，即以一事件或一時空為題，號召全體中共幹部和民眾共同參與，鼓勵參與者描述個人體會和見聞。此階段較著名的集體創作活動有四次[16]，進行方式大致是先由發起者刊登徵稿啟事，然後由文學工作者進行篩選和潤飾，最後編定成冊或發表於報刊。以首次的《紅軍長征記》為例，一九三六年秋，先由毛澤東和楊尚昆發起，一九三七年初，由丁玲、成仿吾和徐夢秋共同編輯完成，一九四二年底，由中共總政治部宣傳部印行。此外還有更直接反映民眾生活和革命情緒的集體創作形式，如「街頭詩」、「街頭劇」、「牆頭小說」等。

一九四二年，毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉發表後，延安文學便在前一階段集體創作的大眾文學基礎上，跨入工農兵文學的新階段。此階段的文學創作，由於中共中

[16] 此階段較著名的四次集體創作活動：一九三六年八月毛澤東和楊尚昆發起的《紅軍長征記》、同年十月「中國抗日紅軍總政治部」發起的《紅軍故事》、同年十二月「中國文藝協會」發起的《蘇區一日》、一九三八年四月「陝甘寧邊區文化界救亡協會」發起的《五月的延安》。

央指示將戲劇作為工作要點[17]，因此戲劇創作的數量和規模都遠超過去，成果顯著。最早出現的戲劇表演形式為「新秧歌」，採用民間秧歌的形式，摒除傳統秧歌中諧謔和情愛的部分，配合中共的政策，描寫工農兵階層，並將鼓勵生產等情節編入，如《兄妹開荒》、《動員起來》等。由於「新秧歌」運用民眾熟悉的表演形式，不限於書面文字，多為口頭傳唱，因而吸引群眾投入，在中共各根據地迅速發展，成為風潮。隨著「新秧歌」的發展，文藝工作者開始吸收各種民間藝術和戲曲，加以純熟運用，產生了較生動細緻的「新歌劇」，如《白毛女》、《劉胡蘭》等。這些當時受歡迎的「新歌劇」，皆延續「新秧歌」的創作方向，以民間文藝的形式包裝中共的政策和宣傳，因此唱詞和曲調都帶有濃郁的民間文藝色彩，而這種情形也同樣表現在詩歌創作中，例如當時著名的兩部長篇敘事詩，李季的《王貴與李香香》和阮章競的《漳河水》，前

17 一九四三年十一月七日，中共中央宣傳部發布〈關於執行黨的文藝政策的決定〉：「在目前時期，由於根據地的戰爭環境與農村環境，文藝工作各部門中以戲劇工作與新聞通訊工作為最有發展的必要與可能……內容反映人民感情意志，形式易演易懂的話劇與歌劇（這是融戲劇、文學、音樂、跳舞甚至美術於一爐的藝術形式，包括各種新舊形式與地方形式），已經證明是今天動員與教育群眾堅持抗戰發展生產的有力武器，應該在各地方與部隊中普遍發展。其已發展者則應加強指導，使其逐漸提高。」一九四四年十一月十六日，邊區文教大會通過〈關於發展群眾藝術的決議〉：「群眾藝術無論新舊，戲劇都是主題，而各種形式的歌劇尤易為群眾所歡迎。應該一面在部隊、工廠、學校、機關及市鎮農村中發展群眾中的話劇和新秧歌、新秦腔等活動，一面改造舊秧歌、社火及各種舊戲。」

者通篇運用陝北民歌「信天游」的形式[18]，後者則以漳河牧歌的曲調加以填詞。

此階段的小說創作，雖不如戲劇、歌謠等吸引廣大群眾參與，但在毛澤東〈講話〉的號召下，不論是新起的小說創作者，如趙樹理和孫犁等，或是曾加入「左聯」的作家，如丁玲和周立波等，都各有成果。其中趙樹理和孫犁更因個人特殊的寫作風格而吸引一些追隨者，分別形成「山藥蛋派」和「荷花淀派」[19]，對大陸文學的發展產生影響。

趙樹理早年即萌發創作通俗文學的決心，在毛澤東發表〈講話〉後，他便於次年創作短篇小說〈小二黑結婚〉和中篇小說〈李有才板話〉作為具體回應，又於一九四五年完成長篇小說《李家莊的變遷》，因為這些作品獲得中共中央很高的評價，被視為毛澤東文藝思想的具體實踐，所以「趙樹理方向」成為邊區文藝工作者所遵循的創作方向。以此三部作品的內容而言，〈小二黑結婚〉配合一九四三年初中共頒布的〈妨礙婚姻治罪暫行條例〉，主張婚姻自由，反對舊式的買賣婚姻；〈李有才板話〉以當時邊區的「減租減息」運動為主題，明顯畫分階級陣營，表現農村鬥爭的經過；《李家莊的變遷》

18　「信天游」又名「順天游」，為陝北民歌的一種形式，其節奏自由悠長，曲調質樸高亢，歌詞皆由兩句組成，大量運用比興手法，如「山丹丹開花紅嬌嬌，香香人材長得好！」、「地頭上沙柳綠蓁蓁，王貴是個好後生！」。

19　「山藥蛋派」和「荷花淀派」皆盛行於一九五〇到一九六〇年代，前者以趙樹理為首，包括馬烽、西戎、束為、孫謙、胡正等作家；後者以孫犁為首，包括劉紹棠、從維熙、韓映山、房樹民等作家。「山藥蛋」即馬鈴薯。

則寫於中共中央指示揭發閻錫山統治的黑暗之後，表現舊社會中地主對農民的剝削和壓榨。以形式而言，這些作品不但人物背景取材自太行山地區的農村，更透過傳統話本的敘述手法，充分運用當地樸實的口語，並穿插快板、鼓詞等民間曲藝，塑造出個人風格，獲得廣大農村讀者的青睞。孫犁則採用與趙樹理不同的表現手法，以清雋淡雅而富詩意的文字，描繪異於黃土高原的白洋淀水鄉和冀中鄉民抗日的英勇事跡，他以細緻優美的筆調刻畫當地風情，即使處理戰爭場面，也毫無血腥色彩，呈現出人性的美與善，因此他在延安創作的短篇小說〈荷花淀〉和〈蘆花蕩〉，不但獲得讀者的喜愛，也為他奠定日後的文壇地位。

以延安文學的整體風格而言，其內容和形式相較於之前的文學，都有重大的轉變〔參見附表三〕。內容方面，在「提高」政治教育的原則下，中共政策成為主要題材，根據周揚〈新的人民的文藝〉的統計[20]，當時作品的內容不外宣揚對敵作戰、鼓勵生產和土地改革三類，對敵作戰類包括抗日戰爭和國共戰爭等，創作數量最多，鼓勵生產類包括鼓勵勞動和教育婦女投入生產行列等，土地改革類則包括減租減息和農村土改等。其中人物的身分以工農兵為主，兵士最多，農民次之，工人最少。形式方面，在「普及」大眾文藝的原則下，

---

[20] 周揚，〈新的人民的文藝〉，原發表於一九四九年七月，今見於胡采主編《中國解放區文學書系——文學運動・理論編》（第一卷），頁八五四～八七六。


BOOK11.com